



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Znaczenia pragmatyczne w tekście audiowizualnym

**Author:** Jaśmina Puchała

**Citation style:** Puchała Jaśmina. (2015). Znaczenia pragmatyczne w tekście audiowizualnym W: A. Charciarek, H. Fontański, J. Lubocha-Kruglik (red.), "Jednostki języka w systemie i mowie" (s. 116-124). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersytet ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

**Jaśmina Puchała**

Uniwersytet Śląski w Katowicach

## Znaczenia pragmatyczne w tekście audiowizualnym

Audiowizualność jest ważnym zjawiskiem w kulturze XX i XXI wieku, rozpatrywanym w kategoriach semiotycznych, antropologicznych i estetycznych. Zmiana typu kultury z werbalnego na audiowizualny jest źródłem globalnych przemian zachodzących w procesie komunikowania, w którym audiowizualna organizacja wypowiedzi zaczyna stanowić wzorzec. Tekst audiowizualny angażuje wzrok i słuch odbiorcy, wymaga zespolenia informacji przekazywanych z użyciem różnych kodów. Jego interpretacja polega na łączeniu i kojarzeniu napływających strumieniem znaków języka naturalnego, obrazów, dźwięków i muzyki, tak aby otrzymać wspólną całość znaczeniową. Całości tej nie da się sprowadzić do sumy znaczeń poszczególnych elementów audialnych i wizualnych, ponieważ skutek integracji tworzą one jakości wyższego rzędu. Znaki języka naturalnego i obrazy w komunikacji audiowizualnym są równoprawnymi nośnikami znaczeń, wzajemnie dopełniają i wzmacniają swe znaczenia. Znaki obu kodów mogą pełnić zarówno funkcję znaczeniową, jak i przedstawiającą, dochodzi więc do przełamania tradycyjnych ról słowa (o funkcji znaczeniowej) i obrazu (o funkcji przedstawiającej)<sup>1</sup>.

Niniejszy artykuł zawiera propozycję analizy znaczeń pragmatycznych w tekście audiowizualnym. Podstawą tej analizy jest interpretacja relacji pomiędzy warstwą językową a obrazową. Przez znaczenie pragmatyczne ro-

---

<sup>1</sup> Podstawę teoretyczną niniejszych rozważań o audiowizualności stanowią przede wszystkim studia semiotyczne Jurija Łotmana i Umberto Eco (zob. J. Łotman: *Semiotyka filmu*. Warszawa 1983; U. Eco: *Pejzaż semiotyczny*. Warszawa 1972). Z polskich prac inspirujące okazały się monografie Maryli Hopfinger i Marka Hendrykowskiego (M. Hopfinger: *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*. Warszawa 2003; M. Hendrykowski: *Język ruchomych obrazów*. Poznań 1999).

zumieć znaczenie wynikające z interpretacji wypowiedzi jako całości, która pełni określoną funkcję (wyraża intencję) oraz jest uwarunkowana sytuacyjnie. Znaczenie pragmatyczne nie jest w pełni skonwencjonalizowane; ma charakter nieregularny, nie wchodzi zatem do słownikowych definicji, ale jest w pewnym stopniu ustabilizowane społecznie. Charakterystyczne dla tego znaczenia jest pośrednie wyrażanie intencji, komunikowanie nie wprost.

Długa i silnie zakorzeniona tradycja języka ezopowego, a więc mówienia nie wprost, jest cechą specyficznego rodzaju tekstu audiowizualnego, jakim jest film animowany. Stanowi on ciekawy obiekt badań nad audiowizualnością, ponieważ opiera się nie na technice rejestracji elementów realnej rzeczywistości, lecz na kreacji obrazu i dźwięku. Dzięki temu rzeczywistość przedstawiana w filmie staje się szczególnie podatna na modelowanie zgodne z wolą twórcy oraz wyjątkowo łatwo pobudza wyobraźnię i emocje widzów. Ponadto liczne powinowactwa filmu animowanego ze sztukami plastycznymi, literaturą, teatrem, a nawet muzyką sprawiają, że jest on źródłem wyjątkowo bogatym w różnorodne rozwiązania formalne, co znalazło odzwierciedlenie zarówno w praktykach twórczych, jak i w refleksji teoretycznej nad naturą znaku audiowizualnego. O ile w kinie tradycyjnym refleksja ta długi czas była zdeterminowana przez tradycje literaturoznawcze, o tyle teoria animacji od początku rozwijała się pod znakiem sztuk plastycznych<sup>2</sup>. Z tego względu film animowany wciąż jest mało zgłębiany przez filologów. Warto zmienić tę sytuację, ponieważ w dobie obrazu cyfrowego animacja znajduje coraz częściej zastosowanie jako narzędzie kreacji alternatywnej rzeczywistości.

Oryginalne i nowatorskie rozwiązania audiowizualne można odnaleźć przede wszystkim w autorskich filmach animowanych prezentowanych na festiwalach. Rzadko trafiają one do szerszego obiegu, ponieważ na ogół nie poddają się telewizyjnym wymogom seryjności i standaryzacji. Niniejszy artykuł zawiera wnioski z analizy filmów prezentowanych na rosyjskim przeglądzie Большой фестиваль мультфильмов w 2011 roku. Są to głównie współczesne teksty artystyczne skierowane zarówno do dzieci, jak i do dorosłych. Zastosowana w nich technika animacji jest widocznym i znaczącym zabiegiem stylistycznym. Oznacza to, że ich odbiór zostaje zdeterminowany przez celowo budowane napięcie pomiędzy podobieństwem obrazu do realnej rzeczywistości a podkreśloną sztucznością i nierzeczywistością przedstawianego świata. To istotna uwaga, ponieważ animacja jako technika bywa stosowana również w celu tworzenia iluzji realnej rzeczywistości i wtedy jej atutem staje się maksymalne podobieństwo do fotografii (za przykład mogą posłużyć triki filmowe). W takich

---

<sup>2</sup> O literaturoznawczych tradycjach w filmoznawstwie zob. *Słownik pojęć filmowych*. T. 1: *Język, znak, denotacja-konotacja, identyfikacja*. Red. A. Helman. Wrocław 1991. Przegląd stanowisk, czym jest sztuka animacji zob. P. Sitkiewicz: *Małe wielkie kino*. Gdańsk 2009, s. 9—20.

wypadkach powstały tekst wymaga odmiennej analizy i nie jest zaliczany do animacji jako dziedziny sztuki filmowej<sup>3</sup>.

Wśród prezentowanych na festiwalu animacji wyróżniała się stosunkowo liczna grupa współczesnych rosyjskich filmów będących animowaną interpretacją utworów literackich. Jest to np. cały cykl wyprodukowany przez studio M.I.P. pod tytułem *Современные сказки мира*, cykl *Круглый год* studia „Метроном фильм”, niektóre filmy z cyklu *Гора самоцветов* studia „Пилот” oraz filmy niebędące częścią większych projektów, np. *Кошки под дождем* Alekseja Demina czy *Про мышонка* Marii Muat. Są to zazwyczaj filmowe adaptacje krótkich tekstów — wierszy, bajek lub piosenek. Wyróżniają się one tym, że utwór literacki służy w nich za inspirację dla animatora i wybrzmiewa w filmie w całości lub w części. Słowo jest więc w tego typu filmie nie tylko obecne, ale także ważne. Jest istotnym nośnikiem znaczenia. Warstwę wizualną można tu traktować jak ruchomą ilustrację lub jak próbę przekładu intersemiotycznego. Można też zastanowić się nad tym, jak zmieniają się sensy przekazywane przez słowa otoczone obrazem i co zyskuje obraz dzięki obecności słowa.

Niech jako materiał ilustracyjny posłuży film animowany Jeleny Czernowej *Про девочку, которая нашла своего мишку*, zrealizowany w 2002 roku. Jest to animowana adaptacja tak samo zatytułowanego wiersza dla dzieci autorstwa Saszy Czornego. Film jest ciekawym obiektem analizy, ponieważ obraz w widoczny sposób reinterpreteruje w nim utwór literacki; obrazy stwarzają kontekst dla słów, dzięki czemu te przybierają nowe sensy. W utworze łatwo odnaleźć przykłady tego, jak — manipulując relacją między słowem a obrazem — można zmieniać ostateczną intencję tekstu.

Animacja opowiada historię poszukiwań pluszowego misia przez małą dziewczynkę. Dziecko pozostawione samo w domu nie zamierza grać na pianinie, przy którym, wychodząc, posadzili je rodzice. Zamiast tego buszuje po mieszkaniu i zostawia po sobie bałagan. Kiedy w końcu odnajduje ukochanego misia, zasiada do pianina. Jest to moment, kiedy do domu wracają rodzice — ich oczom ukazuje się doprowadzone do ruiny mieszkanie, ale ich twarze rozpromienia uśmiech na widok przepełnionej szczęściem córeczki, wygrywającej na pianinie radosną melodię.

Realizatorka filmu włożyła w usta bohaterki wiersz, który stanowi bezpośrednią inspirację dla filmu i jednocześnie jego integralną część. Ten adresowany do dzieci utwór został napisany w 1916 roku przez poetę doby srebrnego wieku, prozaika i felietonistę Aleksandra Michajłowicza Glikberga (pseudonim Sasza Czorny). Podmiotem lirycznym jest dziewczynka, która tłumaczy swojemu pluszowemu misiowi, że zachował się nieładnie, chowając się przed nią. Dziewczynka poucza misia, stawiając siebie w roli rozsądnego dorosłego, który karci niesforne, rozbrykane dziecko. Pouczenie wyrażone jest wprost w kilku

---

<sup>3</sup> Tamże, s. 20.

fragmentach utworu: *Мишка, Мишка, как не стыдно!; Как ты смел удрать без спроса?; Жили-были кот да мышка... / Не шалили! Слышишь, Миш?; Извинись. Скажи: не буду; Только ты послушным будь.*

Punktem wyjścia do poszukiwania znaczeń pragmatycznych w filmie jest kontrast pomiędzy interpretacją zdarzeń przedstawioną obrazami a tą, opowiedzianą słowami. Warstwa obrazowa i słowna opowiadają tę samą historię z różnych punktów widzenia, co wywołuje efekt komiczny: według słów dziewczynki, napsocił miś, natomiast z punktu widzenia zewnętrznego obserwatora zdarzeń przedstawionych w filmie niesforna jest sama dziewczynka. Efekt ten podkreślają sceny, w których wybrane słowa dziewczynki zostają zilustrowane obrazem. Kiedy dziewczynka zarzuca misiowi, że jest brudny i cały w pajęczynkach, na ekranie widzimy dziewczynkę otrząsającą się z pajęczyn i wycierającą z brudu buzię. Kiedy dziewczynka mówi o misiu, że tak rysuje się tylko diabełka w lesie, dorysowuje swojemu lustrzanemu odbiciu uszy i wąsy.

W sytuacji, gdy słowo i obraz przeczą sobie, intuicyjnie za bardziej wiarygodny uznajemy obraz. Wynika to z natury obrazów jako znaków. Ich główne atuty to naoczność, szczegółowość oraz sugestywność, dzięki którym przekazywane treści odbieramy w dużej mierze intuicyjnie, z pominięciem logicznej analizy, a więc możemy odnieść wrażenie, że są one naturalne i prawdziwe nawet wtedy, kiedy mamy świadomość, że są kreacją artystyczną. W omawianym filmie to obraz jest dla nas podstawowym źródłem informacji o tym, co robiła dziewczynka. Natomiast słowa bohaterki dostarczają nam wiedzy o subiektywnej ocenie sytuacji przez bohaterkę.

Język naturalny jest najbardziej precyzyjnym narzędziem przekazywania myśli przez człowieka. Dzięki zdolności do oznaczania język z łatwością sygnalizuje stosunek mówiącego do otaczającej rzeczywistości oraz do wypowiadanych treści; wyraża negacje, przypuszczenia, pytania, polecenia, a także związki przyczynowo-skutkowe i celowe, obrazy zaś ukazują materialną powierzchnię rzeczy, a stojące za nią abstrakcyjne sensory mogą jedynie coś sugerować przede wszystkim w wyniku oddziaływania na emocje oraz uruchamiania konotacji. Są pod tym względem o wiele mniej precyzyjne od języka i dlatego wyrażone przez nie treści pozostają wieloznaczne. Językoznawcy zwracają uwagę na fakt, że to słowa nadają sens przekazom wyrażanym w innych kodach, redukują wieloznaczność obrazu lub dźwięku, lokalizują je w czasie i przestrzeni oraz oceniają, a więc kształtują stosunek odbiorcy<sup>4</sup>.

W filmie wykorzystane zostały naturalne predyspozycje znaków do oznaczania i przedstawiania — słowo przekazuje koncept, a obraz przemawia za pośrednictwem wrażeń zmysłowych, emocji i konotacji. Wypowiedzi dziewczynki dostarczają informacji głównie o jej intencjach, celach działań oraz

<sup>4</sup> W. Pisarek: *Język w mediach, media w języku*. W: *Język w mediach masowych*. Red. J. Bralczyk, K. Mosiołek-Kłosińska. Warszawa 2000, s. 9—18.

o przemyśleniach, które trudno przekazać obrazami: *Что это?, Ты меня не любишь, видно?, Надо все соринки снять, чтоб скорей тебя, уродку, я могла расцеловать*. Komunikacja werbalna w filmie to przede wszystkim tekst wiersza. Prócz niego pojawiają się pojedyncze repliki głównej bohaterki, będące reakcją na znalezione przedmioty, które nie są poszukiwaną zabawką, oraz wyliczanka tradycyjnie recytowana podczas gry w chowanego: *Раз, два, три, четыре, пять, я иду искать!* Wyliczanka ta pełni ważną funkcję — zawiązuje akcję w początkowej części filmu. Dzięki niej widz zostaje poinformowany o podstawowym motywie działań bohaterki — dowiaduje się, że dziewczynka czegoś szuka. Ważne są także napisy początkowe i końcowe, które kierunkują uwagę widza i które należy uznać za integralną część filmu. W formie napisu pojawia się tytuł filmu — podzielony na dwie części i użyty w charakterze ramy kompozycyjnej. Na początku widzimy napis z pierwszymi słowami *Про девочку, которая...*, a na końcu cały tytuł.

Podzielenie tytułu na dwie części wiąże się z istotnym problemem kompozycyjnym, z którym zmierzyła się autorka. W pierwowzorze literackim moment odnalezienia misia jest punktem wyjścia, a opowiadanie dziewczynki o toku poszukiwań jest retrospekcją. Trudność kompozycyjna polega na tym, że o ile za pomocą języka możemy przedstawiać zdarzenia w dowolnej kolejności, o tyle czytelność narracji filmowej jest silnie związana z porządkiem ukazywania obrazów — zmiana porządku skutkuje otrzymaniem innej narracji. Jelena Czernowa dokonuje przesunięcia obrazu względem tekstu, dzięki czemu możliwe jest wprowadzenie do filmu tekstu wiersza w całości i bez zmian z jednoczesnym zachowaniem chronologii zdarzeń przedstawianych obrazami.

Przez początkowe kilka minut film jest w większości niemy, a wiersz pojawia się w końcowej części. W rezultacie tylko jego wybrane fragmenty są zsynchronizowane z obrazem — są to wymienione już sceny, kiedy dziewczynka kieruje do misia słowa, jakie z punktu widzenia jej rodziców należałoby skierować do niej samej. Zsynchronizowanie słowa z obrazem jest więc znaczące dla interpretacji filmu. Obraz filmowy w tym wypadku daje wiedzę o sytuacji wypowiedzianych słów, podważa lub potwierdza ich prawdziwość, precyzuje znaczenie, dopowiada. Jest rzeczywistością, w której odbywa się komunikacja, jednak i rzeczywistość, i komunikacja są w tym wypadku kreacją artystyczną i rządzą się prawami poetyki, a nie regułami stosowanymi w komunikacji w realnej rzeczywistości. Nie ma prostego przełożenia między konwencjami artystycznymi a regułami stosowanymi w codziennej komunikacji.

Dla filmu animowanego szczególnie charakterystyczne są: przerysowanie, deformacja, schematyzm i skrótowość. Dotyczą one zarówno warstwy obrazowej, jak i słownej i sprzyjają zabiegom tekstowym przełamującym tradycyjne role słowa (wyjaśnianie) i obrazu (przedstawianie). Kluczem do zmiany schematu odbioru znaku jest zwrócenie uwagi na jego formę w szczególności przez deformację skutkującą zmniejszeniem czytelności. Przyjmując terminologię



Umberto Eco, sytuację, w której słowo, zamiast wyjaśniać, przekazuje znaczenie na zasadzie podobieństwa do oznaczanego przedmiotu, będę nazywać ikonizacją słowa, a sugerowanie lub jednoznaczne wskazywanie przez obraz sensów abstrakcyjnych będę nazywać symbolizacją obrazu<sup>5</sup>. W omawianym filmie wykorzystane zostały oba zabiegi.

Ikonizacja może dotyczyć zarówno dźwiękowej formy wypowiedzi, jak i formy graficznej, choć badania nad tym procesem zazwyczaj koncentrują się na znakach wizualnych, pozostawiając ikonizm dźwiękowy na marginesie rozważań. Możliwości kreacji formy graficznej komunikatów językowych są dobrze opisane w pracach poświęconych sztuce plakatu i komiksu, a zawarte w nich spostrzeżenia w dużej mierze można odnieść do animacji<sup>6</sup>. Wybór czcionki, deformacja kształtu liter, odpowiednie wkomponowanie napisu w otaczający go obraz lub ukształtowanie tekstu tak, aby sam stał się obrazem, może przekazywać informacje o cechach akustycznych wypowiedzi, emocjach mówiącego oraz jego kondycji psychofizycznej, może także odsyłać do nazywanego przez słowa przedmiotu, wywoływać skojarzenia kierunkujące interpretację. Innym zabiegiem włączanym do zjawiska ikonizacji jest umieszczanie w kadrze (filmowym, komiksowym czy też w obrębie dzieła plastycznego) tytułów prasowych, książek, szyldów, listów itp. jako elementów świata przedstawionego. Ikonizacja ma również wymiar metatekstowy — kształt napisu staje się znakiem rozpoznawczym określonego typu komunikatu oraz pewnego rodzaju autografem artysty, odciskającym na utworze autorskie piętno.

W filmach animowanych zapisane słowa niejednokrotnie stają się częścią animowanego świata — widnieją w książkach, gazetach, listach, ogłoszeniach, na plakatach, szyldach. Mogą być też zapisane bezpośrednio w kadrze. Zapisane litery lub słowa mogą stawać się samodzielnymi bohaterami: nabierają właściwości przedmiotów lub zachowują się jak żywe albo przeobrażają się w elementy świata przedstawionego — przedmioty, ludzi, zwierzęta (zob. np. *Слушай, как таёт снег* Swietłany Razguliajewej). Na poziomie metatekstowym pełnią funkcję odwołania do innych dziedzin sztuki czy literatury (np. literaturoznawstwo rodem z kina niemego w filmie Dmitria Szestopałowa *Ворона и лиса*, konwencje komiksowe w filmie *Варенье из апельсинов* Ingi Korżniewej).

Mniej opisanym zjawiskiem, chociaż występującym powszechnie w komunikatach audiowizualnych i, w szczególności, w filmie animowanym, jest ikonizacja wypowiedzi w formie dźwiękowej. Mamy z nią do czynienia wtedy, kiedy w kształcie fonicznym znaku możemy dosłuchać się podobieństwa do dźwięków naturalnych. Systemowym przykładem ikonizmu w języku są onomatopeje, w tym miejscu jednak poświęcimy uwagę jedynie zabiegom tekstowym.

<sup>5</sup> U. Eco: *Pejzaż semiotyczny...*, s. 153—267.

<sup>6</sup> Zob. np. S. Wyślouch: *Literatura a sztuki wizualne*. Warszawa 1994; J. Szyłak: *Poetyka komiksu. Warstwa ikoniczna i językowa*. Gdańsk 2000.

Ponieważ całą fonię w filmie animowanym należy uznać za kreację (nawet jeśli powstała z użyciem techniki mechanicznego zapisu rzeczywistych dźwięków), wszelkie naśladownictwo cech naturalnej mowy można rozpatrywać jako ikonizację znaku językowego. W procesie tym materialny kształt wypowiedzi staje się źródłem znaczeń na równi z semantyką słów albo, w skrajnych przypadkach, znaczenie komunikatu słownego zostaje częściowo lub całkowicie zatarte, zatracone na rzecz wartości fonicznej wypowiedzi, jej właściwości paralingwistycznych lub muzycznych. W szczególności mowa może pełnić funkcję tła dźwiękowego, informującego o miejscu lub okolicznościach wydarzeń (np. zgłębienie szkolnego korytarza, odgłosy z telewizora).

W wybranym do analizy filmie wartość semantyczna słów jest istotna, ale nie jest ona jedynym źródłem sensów komunikatu werbalnego. Zasadniczy tekst wybrzmiewający w filmie to słowa wiersza, który został napisany w taki sposób, aby naśladować rytmikę wypowiedzi mówionej. Ta jego właściwość zostaje wyzyskana dzięki odpowiedniej deklamacji, przypominającej spontaniczną mowę dziecka. Autorka filmu przyznaje, że znalezienie odpowiedniego lektora było niełatwe, i że celowo zrezygnowała z dorosłych profesjonalistów na rzecz małego dziecka, aby uzyskać efekt autentyczności<sup>7</sup>. Takie rozwiązanie przysporzyło autorce wiele pracy, ponieważ długo poszukiwane dziecko (*notabene* chłopczyk), którego ekspresja wreszcie spełniała oczekiwania, było tak małe, że nie opłacało się jeszcze wymowy wielu głosek. Tekst, który słyszymy w filmie, został poddany dużej korekcie cyfrowej, a mimo to zrozumienie go wymaga wysiłku.

Zmniejszenie zrozumiałości tekstu podkreśliło rolę elementów paralingwistycznych mowy, takich jak ton głosu, tempo czy intonacja. Można metaforycznie powiedzieć, że „obrazują” one bohaterkę filmu. W codziennej komunikacji elementy paralingwistyczne mowy są źródłem wiedzy o rozmówcy, o jego płci, wieku, stanie zdrowia, osobowości, nastroju, a także o jego intencjach i stopniu szczerości. Informacje te czerpiemy w dużej mierze nieświadomie, intuicyjnie, nie poddajemy ich analizie w takim stopniu, w jakim zastanawiamy się nad sensem słów. Odbieramy je jako naturalne i oczywiste, dlatego wypowiedź artystyczna ukształtowana na zasadzie podobieństwa do spontanicznej mowy wydaje się szczególnie przekonująca i autentyczna, jednym słowem — prawdziwa. Wykorzystany w filmie dźwiękowy obraz mowy jest bogaty w informacje, szczegółowy i sugestywny — nosi najważniejsze cechy znaku ikonического. Jest też konkretny, apeluje do zmysłów, nie przekazuje sensów abstrakcyjnych w bezpośredni sposób, ale sugeruje, aby je samemu wyinterpretować z przedstawionej sytuacji. Wydobyte z niego znaczenia mają charakter wyłącznie kontekstowy.

Podkreślony realizm warstwy dźwiękowej kontrastuje w filmie ze schematyzmem rysunku, który sprowadzony jest do szarych konturów postaci i przed-

<sup>7</sup> Informacje uzyskane na spotkaniu z autorką, które odbyło się w ramach festiwalu.



miotów. Jedynie odnaleziony przez dziewczynkę miś jest zielony, co nadaje mu szczególny status. Uproszczenie formy znaku ikonicznego jest jedną z konwencji prowadzącą do symbolizacji, czyli zwiększenia możliwości przekazywania znaczeń abstrakcyjnych przez znak w wyniku uruchomienia sfery konotacyjnej. Schematyczny obraz skłania do poszukiwania w nim sensów symbolicznych, wyciągania wniosków natury ogólnej. Zielony miś na tle innych kolorowych przedmiotów nie byłby odczytywany symbolicznie, natomiast na tle szarego świata uruchamia konotacje wartościujące związane z opozycją szary (smutny, nieciekawy, zwykły, powszedni) — kolorowy (wesoły, ciekawy, wyjątkowy).

Ograniczenie szczegółowości obrazu wiąże się z wyborem cech charakterystycznych, które powinny zostać utrwalone, i przez to sprzyja stereotypizacji — obraz zostaje sprowadzony do wiązki cech wywołujących oczywiste, typowe, a w związku z tym powierzchowne skojarzenia z oznaczanym przedmiotem. Na przykład sterczące warkoczki, niesforna grzywka i opadająca podkolanówka są sygnałem, że główna bohaterka jest niesforną dziewczynką, natomiast detale stroju jej rodziców (kolczyki, umalowane usta i buty na obcasie mamy oraz okulary i garnitur taty), a także wystrój domu (pianino, staroświeckie wykończenia mebli, słoniki równo ustawione na komodzie) mówią o statusie społecznym rodziny — o jej inteligenckich tradycjach. Wykorzystanie stereotypowych cech w schematycznym obrazie daje efekt uogólnienia — opowiedziana historia nabiera cech paraboli, w tym sensie, że przestaje być zapisem przygody konkretnej dziewczynki, a staje się ilustracją dziecięcego spojrzenia na świat.

Obrazy w istotny sposób reinterpretują tekst wiersza, wysuwając na pierwszy plan te sensory, które w pierwowzorze literackim nie znajdowały miejsca bezpośrednio i były możliwe do wyinterpretowania wyłącznie na podstawie posiadanej przez odbiorcę wiedzy o świecie. Na powierzchni tekstu literackiego znajdujemy nawoływanie do posłuszeństwa i jedynie fakt, że podmiotem lirycznym jest małe dziecko, a adresatem jego słów pluszowy miś, może skłaniać do refleksji nad relacją wypowiadanych słów z rzeczywistością — dziecko wypowiadające kwestie charakterystyczne dla osób dorosłych może wydawać się pocieszne. Film w humorystyczny sposób ilustruje zachowanie dziecka, akcentując jego postrzeganie świata i hierarchię wartości. Dziecięca wyobraźnia, emocjonalność i radość z eksplorowania świata stają się głównym tematem filmu, a porządek ustalany przez dorosłych jest jedynie kontrpunktem.

Zinterpretowanie filmu wymaga kompetencji audiowizualnej, czyli syntezy różnorodnych bodźców w spójną całość znaczeniową. Relacje między słowami a obrazami są w tym wypadku podstawowym źródłem wiedzy o intencji tekstu. Zastosowane konwencje, w szczególności dążenie do realizmu lub schematyzacji, decydują o tym, czy pewne elementy komunikatu będą przekazywać koncept, czy przemawiać do zmysłów i emocji odbiorcy — funkcje opowiadania i przedstawiania nie są w komunikacie audiowizualnym na stałe przyporządkowane określonym typom znaków.

**Ясьмина Пухала**

Прагматические значения в аудиовизуальном тексте

Резюме

Статья посвящена прагматическим особенностям аудиовизуального текста. На примере мультипликационного фильма автор выявляет семантические особенности вербальных и визуальных знаков и анализирует их взаимодействие в процессе передачи общего смысла произведения.

**Jaśmina Puchała**

Pragmatic meaning in audiovisual text

Summary

The article tackles the issue of pragmatic qualities of an audiovisual text. By recourse to an animated movie the author analyzes the semantics of verbal and visual signs as well as their interrelatedness in the meaning-communicating process.